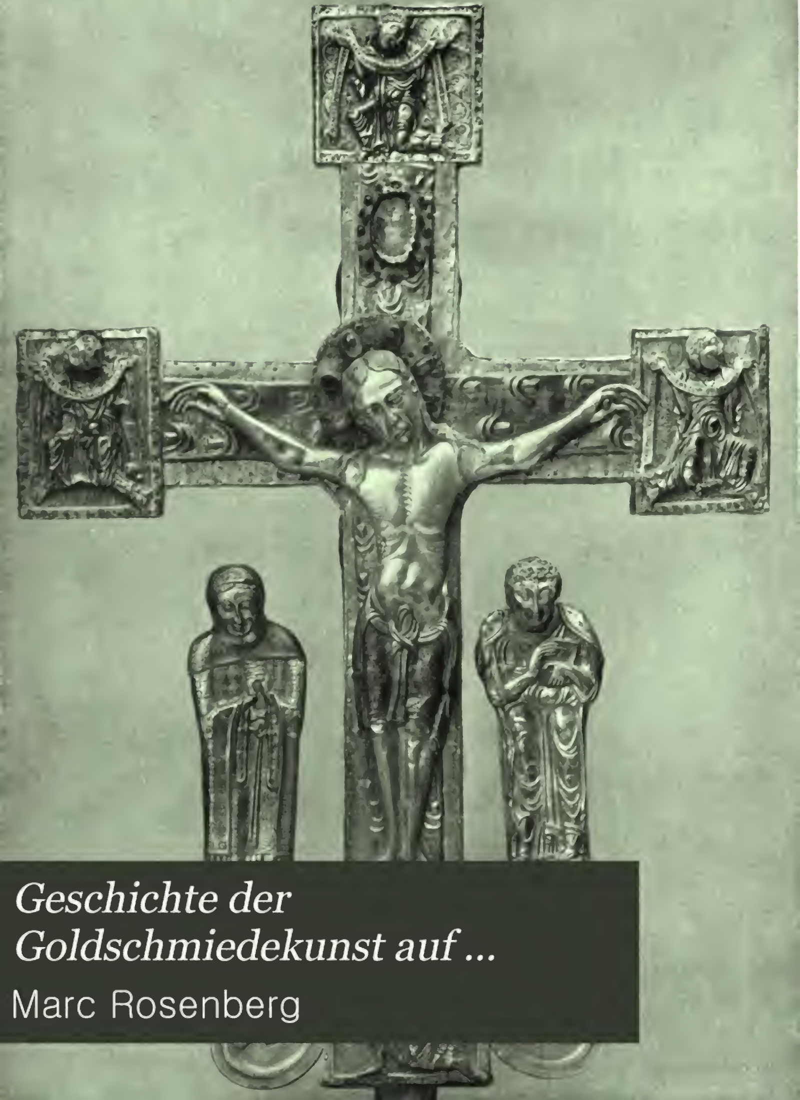


Geschichte der Goldschmiedekunst auf ...

Marc Rosenberg

MARC ROSENBERG

GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST

AUF TECHNISCHER GRUNDLAGE

ABTEILUNG: NIELLO

VERLAG VON HEINRICH KELLER IN FRANKFURT A. M.
1908

DRUCK L. C. WITTICH'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI IN DARMSTADT.

NIELLO.

Man bezeichnet mit dem Worte Niello sowohl eine bestimmte Art von metallischer Verzierung, wie auch ein gelegentliches Nebenprodukt ihrer Herstellung, einen Papierabzug von der für die Aufnahme des Niello vorbereiteten Metallplatte. Es ist für die Forschung etwas unbequem, daß die Sprache hier keine Unterscheidung macht. Unsere Untersuchung kann naturgemäß den Niello-Stich nur nebensächlich behandeln und hat in der Hauptsache nur mit der Goldschmiedearbeit zu tun, deren ausgemeißelte oder gravierte Tiefen mit der Niellomasse gefüllt sind. Wo wir die Herstellungsrezepte der füllenden Masse kennen, bleiben ihre Hauptbestandteile meistens Silber, Schwefel, Kupfer und Blei; das Mischungsverhältnis dagegen wechselt ziemlich stark. Plinius nimmt ebensoviel Silber wie Schwefel und den dritten Teil des Silbers in Kupfer, Theophilus 4 Teile Silber, 2 Teile Kupfer, 1 Teil Blei und eine Menge Schwefel, die er nicht genau angibt, weil das Verhältnis je nach dem Zwecke, welchem das Niello dienen sollte, damals wie auch heute noch, wechselte. Ähnlich mag auch zuzeiten Cellinis die Ateliererfahrung ihre Rolle gespielt haben. Auch er gibt nur ein ziemlich unbestimmtes Maß für den Schwefel an und setzt im übrigen die Mischung aus 1 Teil Silber, 2 Teilen Kupfer und 3 Teilen Blei zusammen. Interessant ist dabei, daß das Material von Plinius und Theophilus ab, selbst bis in die neuere Zeit hinein, immer weniger wertvoll, aber vielleicht geeigneter wird. Im Anfang des 18. Jahrhunderts werden unter sechs Augsburger Rezepten sogar zwei angegeben, die gar kein Silber enthalten. Vielleicht ist auch das ägyptische Niello ohne Silber gemacht. Zur besseren Übersicht sei hier ein Schema eingeschaltet.

	Silber	Schwefel	Kupfer	Blei	Quecksilber	Salmiak	Borax
Plinius, hist. nat. XXXIII 46 . .	3	3	1	—	—	—	—
Theophilus III 28	4	unbestimmte Menge	2	1	—	—	—
Cellini Trattati I	1	etwa 1/2 Faust voll	2	3	—	—	—
Augsburg, Anfang d. 18. Jahrh.[1]	1	—	2	2	—	—	—
„ „ „ „ „ .	—	1	—	1	1	—	—
Rücklin, Schmuckbuch S. 73 . .	3	6	5	7	—	2	24
„ „ „ „ . .	1	5	2	4	—	—	—

Das Wort „Blachmal", welches Gertz, Kunstkammer 1720, und sogar noch Krünitz, Enzyklopädie 1780, gebrauchen, war der alte übliche deutsche Ausdruck für Niello, der

[1]) P. Gertz, Neu eröffnete Kunstkammer. Konstantinopel (sic!) 1720 S. 105.

sich schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht findet.[1] Es ist schade, daß dieses Wort sich verloren hat, denn es ist, wie Ilg mit Recht bemerkt „ebensogut, ja noch etwas treffender als Niello".

Aus den verschiedenen Bestandteilen, welche nach mannigfachen Methoden miteinander verschmolzen werden, bildet sich ein schwärzliches Metall, welches für gewisse Arbeiten gestoßen, wohlgemerkt nicht pulverisiert wurde; sagt doch Cellini: Smalto sottile e niello grosso. Dann wurde es in das vorgravierte Metall eingeschmolzen oder bei starken Krümmungen, wie Theophilus III 32 es für Kelchhenkel verlangt, in dünnen Stäben belassen und in das stark angewärmte Metall eingestrichen.

Das monochrome Niello scheint häufig das farbige Email, wo dieses aus technischen Gründen keine Anwendung finden kann, zu ersetzen. Niello, selbst ein Metall, vermag der Ausdehnung seiner Unterlage beim Erhitzen leichter zu folgen, als das glasige Email, das besonders auf stark konkaven kleinen Flächen kaum haltbar ist. Fontenay, Bijoux S. 512 betont, daß man Ringe aus diesem Grunde heutzutage nicht emailliert, sondern nielliert. Man muß aber von der Dehnbarkeit des Niello sich keine zu weitgehende Vorstellung machen, wenn auch in einer russischen Zunftordnung vorgeschrieben wird, daß das niellierte Meisterstück zu seiner doppelten Größe ausgeschlagen werden soll, ohne daß das Niello reiße. Wenn man annimmt, daß, wie bei jeder Treibarbeit, die Platte kalt gehämmert wird, so würden dabei in der Tat an die Dehnbarkeit des Niello übergroße Ansprüche gestellt; aber es scheint fast sicher, daß man die kalte Bearbeitung als allzu schwierige Aufgabe nicht verlangte, sondern die Platte in stark erwärmtem Zustande, in dem sich das Niello leichter ausdehnt und seine Sprödigkeit zum Teil verliert, bearbeitete.

Bei vielen Forschern, die über Niello geschrieben haben, ist eine gewisse Überraschung bemerkbar, wenn sie auf eine vor dem Mittelalter entstandene Arbeit stoßen. Man hatte sich nämlich durch die Überzahl der erhaltenen jüngeren Denkmäler zu der Überzeugung verführen lassen, daß Niello erst in späterer Zeit vorkäme, und wenn diese Annahme auch unrichtig ist, so kann man doch sehr wohl begreifen, daß sie Eingang gefunden hat. Es unterscheidet sich nämlich die ältere von der jüngeren Nielloarbeit in einer so bestimmten Weise, daß man nicht nur von zwei verschiedenen Techniken, sondern sogar von zwei verschiedenen Materialien reden könnte. In jener tritt das Niello immer als eine geschlossene Masse auf, so daß es fast wie ein selbständiges Metall erscheint und es daher entschuldbar ist, wenn ein an die moderne Technik gewöhntes Auge in ihr kein Niello erkennt, erst in der zweiten Periode entspricht sein Aussehen dem allerseits bekannten neueren Verfahren. Außerdem ist die Forschung dadurch erschwert worden, daß sowohl ältere Quellen wie neuere Schriftsteller das Niello als schwarzes Email bezeichnen. Bis zu einem gewissen Grade läßt sich auch das entschuldigen, sagt doch selbst ein neueres technisches Handbuch, Romain, Bijoutier-orfèvre II 1886 S. 173: Le travail de la niellure n'est qu'une sorte d'émaillage; aber es ist doch notwendig, daß man Email und Niello scharf unterscheidet, wenn man geschichtliche Untersuchungen anstellen will. Niello ist Metall, Email ist Glas!

Die ältere Niellogruppe können wir in ihren Denkmälern bis tief in die byzantinische Zeit hinein verfolgen; ihre ersten Anfänge und Entwickelungsstadien sind uns aber nicht

[1] Quellenschr. N. F. Bd. V. Ilg, Beitr. z. Gesch. d. Kunst u. d. Kunsttechnik aus mhd. Dichtern, S. 25.

bekannt, denn sie tritt uns auf dem Boden von Ägypten, und zwar im neuen Reich, als eine fertige Werkweise entgegen.

v. Bissing ist der erste gewesen, der im Jahre 1900 in seinem heute noch unvollendeten Werke „Ein Thebanischer Grabfund“ mit einer gewissen Entschiedenheit, wenn auch nicht mit vollkommener Sicherheit auf ägyptisches Niello hingewiesen hat. Er nennt das Material „einstweilen“ Tula und beschreibt es im Text zu Taf. 1 Anm. 2 als eine „schmelzartige Masse von schwarzer oder grauer Farbe . . . , weicher und glasiger als gewöhnliches Metall, aber sicher metallhaltig“, einmal deutlich kupferhaltig. Diese Masse, in der wir zweifellos Niello, vielleicht aber eher Schwefelkupfer als Schwefelsilber zu erkennen haben, findet sich an der Axt und an dem Dolche des Königs ʿAḥmose (XVIII. Dyn. 1530 – 1320 v. Chr.), und zwar nicht nur als dekorative Linie, sondern auch als breiterer Streifen, in welchen wiederum Einlagen aus Türkis und Karneol gemacht sind. In etwas anderer Weise finden wir anscheinend dasselbe Material an einem zweiten Beispiel, den zwei Falkenköpfen, die in dem Grabe der Königin ʿAḥḥôtep, Mutter des ebengenannten ʿAḥmose, gefunden worden sind. Wir bilden eines dieser letztgenannten Stücke in zwei verschiedenen Ansichten in Fig. 1 und 2 ab.



Fig. 1. Natürliche Größe. Falkenkopf von Blaßgold und schwarzem Metall, wahrscheinlich Niello. Aus dem Grabe der Königin ʿAḥḥôtep. Museum Kairo, Galerie des bijoux.

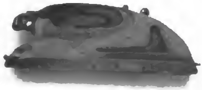


Fig. 2. Der in Fig. 1 abgebildete Falkenkopf perspektivisch aufgenommen, um die Platte zu zeigen, an welcher die Perlenreihen des Brustschmuckes befestigt werden.

Das Niello macht hier keinesfalls den Eindruck eines dünnen Auftrages, wie wir ihn am Hildesheimer Silberfund oder an den mittelalterlich-abendländischen Werken finden, sondern den einer massiven Einlage, wie z. B. auf dem byzantinischen Kreuze unserer Fig. 14.

Wir müssen uns nun über die Leere hinwegsetzen, welche die Niellierkunst in Ägypten von derjenigen in Griechenland trennt, aber es ist wohl anzunehmen, daß Übergangsglieder noch gefunden werden können, ja möglicherweise schlummern sie ebenso unerkannt in unseren Sammlungen, wie die Beispiele aus der La-Tène Zeit, die erst Tischler in den Sitzungsberichten der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft 1886, Königsberg i. Pr. 1887 S. 42 nachgewiesen hat. Es wäre aber sehr wichtig, die Ausläufer des ägyptischen und die Anfänge des hellenischen Niello zu kennen, weil sich dieses letztere, wenn man nach den wenigen bekannten (immer) silbernen Stücken urteilen darf, durch dünnen Auftrag sehr wesentlich von dem ägyptischen auf Gold gearbeiteten zu unterscheiden scheint.



Fig. 3. Nat. Gr. Ortband einer römischen Schwertscheide. Museum des Vereins zur Erforschung rheinischer Geschichte und Altertümer Mainz.

Bei den Römern wurde die Kunst des Niellierens sicherlich ununterbrochen geübt, aber wir wissen nicht, von wo sie ihnen zugeführt worden ist, denn wir kennen nur Arbeiten aus der späteren Zeit. So beispielsweise außer dem Hildesheimer Silberfund die Stücke, welche Cohausen, Römischer Schmelzschmuck, Wiesbaden 1873 Taf. 2 Fig. 29, 30, 30a abbildet, oder die Goldfibel im Wiener Antikenkabinett, die von Brinckmann in der Übersetzung von Cellinis Trattati S. 162 erwähnt und in das 2. Jahrhundert n. Chr. gesetzt wird.

Was nun die Technik anbelangt, so zeigen sich in den römischen Arbeiten beide Richtungen, sowohl die neue mit dem dünnen Auftrag als auch die alte ägyptische. Die



Fig. 4. Nat. Gr. Aufsicht des oben abgebildeten Ortbandes.



Fig. 5. Nat. Gr. Rückseite des oben abgebildeten Ortbandes.
Besprochen: Westdeutsche Zeitschrift Bd. XIII 1894 S. 295. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidn. Vorzeit, Bd. IV Mainz 1900 Taf. 57. Bonner Jahrbücher, Heft XCIX (1896) S. 23.

neue Richtung finden wir an dem großen „kantharosartigen Gefäß, den sechs Bechern mit der Epheuranke und der niedrigen Schale mit den drei Löwenfüßen" des Hildesheimer Silberschatzes in Berlin. Eine Verwandtschaft dagegen mit dem altägyptischen System der Niellierung erkennen wir vielleicht an der Nielloeinlage, welche mutmaßlich ursprünglich auch an den Stengeln der Blüten und Blätter, namentlich bei den ebenerwähnten sechs Bechern vorhanden war. Die Konturen sind an diesen Stellen „stark unterschnitten", was auf eine massivere Einlage deutet, und wenn Pernice und Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901 S. 18 deshalb eher an Kupfereinlagen denken, so mag im allgemeinen der Hinweis auf Kupfer insofern richtig sein, als ja auch dieses Metall zu den Bestandteilen des Niello gehört.



Fig. 6. Dreifache Größe. Ring in Gold mit Niello.
Römisches Museum in Brescia.

Ein weiteres Beispiel dieser Technik sehen wir an dem in unseren Fig. 3, 4, 5 abgebildeten Ortband eines Schwertes, das in Cöln im Grabe eines römischen Auxiliars gefunden wurde. An der Vorderseite, Fig. 3, ist das Niello nur noch teilweise erhalten, und an den ausgesprungenen Stellen sieht man deutlich, welche Stärke es ursprünglich gehabt hat und wie die Fläche rauh gelassen wurde, um es festzuhalten.

Den Fundumständen nach, sowie nach einer mitgefundenen Münze des Caracalla, gehört der folgende Ring ebenfalls noch in die spätrömische Zeit, etwa in das beginnende 3. Jahrhundert, aber durch seine griechische Inschrift und die Technik schließt er sich den byzantinischen Denkmälern an. Wir bringen ihn in dreifacher Größe in unserer Abb. 6. Es ist ein im Jahre 1893 in der Nähe von Brescia gefundener Goldring, der jetzt im dortigen Museum aufbewahrt wird. Er ist achteckig und hohl. Die drei Niellen scheinen auf massiven Platten gearbeitet und eingesetzt zu sein; von der vordersten ist es sogar sicher. Sie zeigt eine Figur mit Kranz und Palme auf einer Biga, nach der Kleidung und nach der Lage der Zügel muß es ein Wagenlenker sein. In der Intention des Künstlers hat es gelegen, eine Quadriga darzustellen, nur mußte er wegen des Maßstabes die zwei anderen Pferde in den Nebenfeldern unterbringen. Auf den fünf anderen Flächen stehen die fünf griechischen Buchstaben E A Z M N, die der erste Herausgeber des Ringes

Prospero Rizzini im Ateneo di Brescia 1894 (S. A., S. 1 7) in etwas gewagter Weise mit Namen einer Brescianer Inschrift in Zusammenhang bringt und in Ε(ὐφημίας) Α(ἰλίας) Ζ(ώσης) Μ(άρκος) Ν(ώνιος) ergänzt.

Ist diese Lesung richtig, dann müßten wir, obgleich die Darstellung in einem gewissen Widerspruch zu ihr steht, ζώσης im christlichen Sinne als „der im Tode fortlebenden" auffassen und im modernen Sinne mit „Markus Nonius seiner verstorbenen Ehefrau" übersetzen, wie denn der Todestag eines Märtyrers „dies natalis" genannt zu werden pflegt.

Ebensowenig wie im mittelalterlichen Abendland ein griechischer Titulus auf byzantinische Arbeit deutet, beweisen diese fünf griechischen Buchstaben, daß der Ring griechisch ist. Wie man im 18. Jahrhundert bei uns französisch sprach, so kokettierte man auch in spätrömischer Zeit mit dem Griechischen. Wir dürfen also ruhig den Ring als eine italische Arbeit ansehen, wenn auch die Frage offen bleibt, wo die nächste Heimat dieser besonderen Nielloarbeit auf Gold zu suchen ist.

Wenn man diesen Ring einerseits mit den ägyptischen Goldarbeiten, Fig. 1 u. Fig. 2, und anderseits mit den folgenden byzantinischen Goldniellen vergleicht, so erkennt man viele gemeinsame Züge, vor allem, daß das Niello nicht mit Linien, sondern mit Flächen zeichnet. Diese werden in beiden Fällen mit Details gefüllt, in Ägypten sind es Einlagen, im byzantinischen Kulturkreis Gravierungen, und wiederum in beiden Fällen wird diese Belebung noch weiter gesteigert, dort durch die Mehrfarbigkeit der in das Niello gemachten Einlagen, hier durch Anwendung einer Polychromie, über deren Herstellung wir noch nicht im klaren sind, weil der kleine Maßstab der Objekte einer genauen Prüfung Hindernisse entgegen zu stellen schien. Diese letztere polychrome Erweiterung des Niello wird uns durch die byzantinische Denkmälergruppe des 6. bis 10. Jahrhunderts bezeugt, welche Ringe sowie Enkolpien und Staurotheken umfaßt.



Fig. 7. Doppelte Gr.
Enkolpion in Gold. British Museum, London.

Als Enkolpion mag dasjenige in Fig. 7 abgebildet werden, welches sich im British Museum befindet und von Dalton, Early christian antiquities, London 1901 Nr. 284 beschrieben ist. Die Einlagen bestehen aus Niello und Silber auf goldenem Grunde. Da auch die Konstruktion des Kästchens interessant ist, so gebe ich sie in einer originalgroßen Skizze in Fig. 8 wieder. Die Rückseite interessiert uns weniger, wir bilden sie daher nicht ab, geben aber ihre Beschreibung mit den Worten Daltons: On the back is a monogrammatic cross raised on three steps and surrounded by the inscription + Η ΒΕΒΑΙΑ CΩΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟCΤΡΟΦΗ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΑΚΩΝ: and round the edge of the lid: + ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΟCΜΑ ΚΑΙ ΔΑΜΙΑΝΟΥ. Both cross and inscriptions are engraved and filled with niello. The reliquary is closed by a sliding pin inside. 10th or 11th century. L. ·44 in. Obtained in Constantinople.



Fig. 8. Nat. Gr.
Skizze d. Konstruktion des nebenst. Enkolpion.

Unter den Ringen ist eines der bekanntesten Beispiele der Ring in Palermo, den Salinas, Del Real Museo di Palermo, Palermo 1873 S. 57 zuerst beschrieben hat. Außer Niello hat er noch andersfarbige Dekoration, welche Schlumberger, Mélanges I 1895 S. 67 für Email, und Venturi, Storia dell' arte Italiana III 396 für incrostazione di pasta vitrea hält. Ich bin leider genötigt, den Kreis dieser Vermutungen noch zu erweitern und verschieden gefärbte Metalleinlagen anzunehmen.

Ich werde in dieser Annahme bestärkt durch die Möglichkeit, den beiden Ringen zwei Kreuze parallel zu setzen, von welchen das eine, wie der Ring in Brescia, nur mit Niello, das andere aber, wie der Ring in Palermo, außerdem noch polychrom dekoriert ist, eine Vielfarbigkeit, welche in diesem Falle zweifellos durch Metallauflagen erreicht ist, geradeso wie bei dem Enkolpion in London, Fig. 7.

Die Technik ist uralt. Ihre ältesten und hervorragendsten Denkmäler sind das Spielbrett von Knossos und die bekannten, wahrscheinlich kretischen in Mykenae gefundenen Dolche, welche bei Perrot und Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité Bd. VI, La Grèce primitive, Paris 1894, Taf. XVII, 1; XVIII, 3 und 4; und XIX, 5 und 6 in guten Farbendrucken wiedergegeben sind.



Fig. 9. Nat. Größe.
Vorderseite.



Fig. 10. Nat. Größe.
Rückseite.

Gehäuse für das Kreuz des Erzpriesters im Domschatz zu Monza. Skizzen nach dem Original mit Benützung einer Photographie.

Das erste der beiden Kreuze, im Kirchenschatz zu Monza, unter dem Namen Croce del arciprete bekannt, ist mehrfach, aber nicht immer richtig abgebildet. Es ruht in einem Goldgehäuse, welches wir in zwei Abbildungen hier reproduzieren. Fig. 9 zeigt die Vorderseite mit ihrem Kristalldeckel, Fig. 10 die Rückseite mit rohem Blattornament auf dem mit dem Perlpunzen zurückgetriebenen Grunde.

In dieser Theka ruht das Kreuz selbst, das wir, jeweils um ⅓ vergrößert, in zwei Zinkotypien nach photographischen Aufnahmen, Fig. 11 und Fig. 12, und in natürlicher Größe in einem Farbendruck, Fig. 13, bringen.





Fig. 11. Um ⅓ vergrößert. Vorderseite.

Fig. 12. Um ⅓ vergrößert. Rückseite.

Kreuz des Erzpriesters im Domschatz zu Monza.

Christus, im Colobium mit Kreuznimbus, steht auf einem Suppedaneum. Er ist mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, der Titulus trägt die Buchstaben Ι(Η)C(ΟΥ) Χ(Ρ)ΙCΤΟC, darüber Sonne und Mond. Unter dem linken Querbalken, neben Maria, stehen die Worte ΙΔΕ Ο Υ(Ι)ΟC CΟΥ, unter dem rechten Querbalken, neben Johannes: ΙΔΟΥ Η Μ(Η)Τ(Η)Ρ CΟΥ.

Das Alter und namentlich die Heimat dieses Kreuzes zu bestimmen, ist etwas schwierig; ikonographisch gehört der Typus dem Morgenlande an, und Strzygowsky, Byzantinische Zeitschrift 14 (1905) S. 362 lokalisiert ihn um Mesopotamien. Ob nun das vorliegende Stück dort gemacht ist oder irgendwo anders, wohin die Klostertraditionen aus Mesopotamien hingelangt sind, müßte noch festgestellt werden. Gerade auf eine solche Frage sollte die Geschichte der Niellotechnik, wie sie hier versucht wird, Antwort geben, indem sie bestimmt sagt, daß die Art des Niello, wie sie an diesem Stücke vorkommt, um diese oder jene Zeit nur da oder dort geübt worden sein kann. Es ist aber sehr zu bedauern und für den Verfasser geradezu beschämend, daß vorläufig von dieser Seite noch keine präzise Antwort gegeben werden kann. Ebensoschlimm steht es um die Hoffnung, Aufklärung durch die Geschichte einer anderen Technik, die hier ebenfalls in Frage kommt, zu erhalten. Unter



Fig. 13. Nat. Gr. Kreuz des Erzpriesters im Domschatz zu Monza.

den verwandten Kreuzen nämlich ist dasjenige der Gräfin Dzyalinska[1]) auf der einen Seite mit Niello, dagegen auf der anderen mit Inkrustationen verziert. Aber auch die Geschichte der Zellenverglasung liegt noch nicht klar vor uns und es ist daher, trotz ihres Vorkommens in einer sehr charakteristischen Art, nicht möglich, das Stück zu lokalisieren, höchstens kann man eine Datierung auf das 7. bis 8. Jahrhundert gewinnen. Wenn man das 7. Jahrhundert ausschließen dürfte und die Übereinstimmung der Kreuzigungstypen in Betracht zieht, so könnte man, freilich mit wenig sicherem Rückhalt, auch das oben besprochene Kreuz in Monza ins 8. Jahrhundert setzen. Damit wäre eine durch Tradition gestützte Meinung beseitigt, wozu schon Johannes Reil, Frühchristliche Darstellungen der Kreuzigung, Leipzig 1904 S. 100 Anregung gegeben hat. Das Kreuz in Monza soll nämlich dasselbe sein, welches Gregor der Große im Jahre 603 an Theodolinde für ihren Sohn Aduloualdi, den späteren Longobardenkönig, geschickt hat; wörtlich heißt es in dem Briefe Mon. germ. hist. epist. II S. 431 „Excellentissimo autem filio nostro Aduloualdo regi transmittere filact[eri]a curavimus, id est crucem cum ligno sanctae crucis Domini et lectionem sancti evangelii theca Persica inclausum".

[1]) De Linas, Émaillerie ... Expositions ... Bruxelles, Dusseldorf, Paris. Paris 1881 S. 179 ff. und Farbentafel. — W. Fröhner, Collections du château de Goluchów, L'orfèvrerie, Paris 1897 Farbentafeln XVIII und XIX.

Technisch ist interessant, daß man an einer ausgesprungenen Stelle sieht, wie das Gold geriffelt war, damit das Niello besser daran hafte, ein Verfahren, das man auch schon bei Objekten römischer Zeit, z. B. dem Ortband, Fig. 3 bis 5, findet, aber in beiden Fällen ist der gewollte Zweck nicht ganz erreicht.

Das zweite Kreuz, das sich im Historischen Museum zu Moskau befindet, ist zwar nicht aus Edelmetall, dennoch lege ich Wert darauf, es hier in Fig. 14 und 15 zu reproduzieren, weil es wesentlich größer ist und dadurch eine bessere Einsicht in das Verfahren gestattet, als der minutiös gearbeitete Ring in Palermo.

Das Kreuz besteht aus zwei Teilen, welche durch einen Falz zu einer Theka zusammenzufügen sind. Auf der Vorderseite erhebt sich das Marterholz, errichtet auf der Schädelstätte ΤΩΠΟC ΚΡΑΝΙΟΥ, mit dem sichtbaren Schädel Adams. Christus ist mit vier Nägeln befestigt. Er trägt das Colobium, sein Haupt ist vom Kreuznimbus umgeben; darüber findet sich die Schrifttafel mit der Legende Ι(Η)C(ΟC), unter seinen Füßen das Suppedaneum. Im linken Kreuzarme stehen neben Maria die Worte ΙΔΕ Ο Υ(Ι)ΟC C(ΟΥ), im rechten Kreuzarm neben Johannes ΙΔΟΥ Η ΜΗ(ΤΗ)Ρ C(ΟΥ). Auf der Rückseite ist eine stehende Madonna mit dem Kinde, Η ΑΓΙΑ ΘΕΟ(ΤΟΚΟC), dargestellt, in den Kreuzbalken befinden sich drei Medaillons mit Brustbildern, links Ο ΑΓΙΟ(C) ΛΟΥΚΑC, oben Ο ΑΓΙΟ(C) ΜΑΤΘΕΟC, rechts Ο Α(ΓΙΟC) ΙΩΑΝΝΗC, während ein viertes (Markus) zerstört ist.

Charakteristisch ist bei dieser ganzen in Gold arbeitenden byzantinischen Gruppe der starke und breite Auftrag des Niello, der in der römischen Kunst weniger ausgebildet ist und in der byzantinischen Silberarbeit gar nicht vorzukommen scheint. Ein Übergangsglied ist die Silberschale von Lampsakus, ein wichtiges Niellodenkmal des 4. nachchristlichen Jahrhunderts im Kaiserlich Ottomanischen Museum zu Konstantinopel. Da ich sie aber aus eigener Anschauung nicht kenne und die Abbildungen bei Al. Sorlin-Dorigny in der Gazette archéologique 1877 Taf. 19 und bei Graeven im Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts (XV) 1900 S. 203 zur Beantwortung technischer Fragen nicht genügen, schließe ich sie vorläufig von der Betrachtung aus und nehme an, daß in der byzantinischen Silberarbeit der Nielloauftrag immer sehr dünn ist. So bei den Geräten, welche sich im British Museum befinden und die Dalton, Christian Antiquities, beschrieben hat, oder bei dem Silberschild von Kertsch aus der Justinianischen Zeit, welchem Strzygowsky und Pokrowsky das 8. Heft der Materialien zur Archäologie Rußlands widmen. Auch alle abendländischen nachrömischen Denkmäler bilden eine Fortsetzung dieser Manier, wie z. B. das Schloßblech des Kästchens in Brescia und all diejenigen Stücke merovingischer und karolingischer Zeit, über deren Ursprung sich die Forschung bis heute noch nicht hat einigen können. Unter ihnen wären vor allen Dingen jene so zahlreich vorkommenden silbertauschierten und niellierten Gürtelschnallen zu erwähnen, welchen sich auch als einzelnes aber bemerkenswertes Stück der Tassilokelch in Kremsmünster[1]), eine bajuwarische Arbeit der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, anschließt. Wir besprechen ihn wegen der interessanten Art der Verbindung seiner Teile untereinander in der demnächst erscheinenden „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage“, aber er darf auch hier

[1]) J. H. v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, Frankfurt a. M. 1881 Taf. 8 und Franz Bock in Mitteilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung u Erhaltung der Baudenkmale, IV. Jahrg., Wien 1859, S. 6 ff.

nicht übergangen werden, wo er der einzige Repräsentant für kirchliches Gerät in einer Zeit und einer Umgebung ist, die uns sonst nur das in Niello hinterlassen hat, was der Engländer sehr charakteristisch „personal ornaments" nennt.

Auch in den zunächst folgenden Jahrhunderten scheint die Technik, wenn uns die Zufälligkeit der erhaltenen Denkmäler nicht irre leitet, besonders auf kleinen Werken des persönlichen Gebrauches angewandt worden zu sein, und wir müssen eine gute



Fig. 14. Nat. Größe.
Vorderseite.



Fig. 15. Nat. Größe.
Rückseite.

Kreuzförmiger Behälter aus Bronze, vielleicht 11. Jahrhundert. Historisches Museum Moskau.

Spanne Zeit vorschreiten, um eine Periode zu finden, in der das Niello auf dieser breiten Basis der Volkskunst vermischt mit orientalischen Traditionen aufgebaut, an monumentaleren Denkmälern kirchlichen Gebrauches geübt wurde. Diese an Nielloarbeiten reichste Zeit läßt sich ziemlich eng begrenzen und scheint mit der bedeutsamen literarischen Erwähnung bei Theophilus zusammenzufallen. Setzen wir Theophilus in das Jahr 1100, so finden wir umfangreiche und künstlerisch hervorragende Nielloewerke in größerer Zahl gerade in dem durch seine Erwähnung eingeleiteten Jahrhundert. Vor dem Jahre 1100 sind sie spärlich, und bald nach dem Jahre 1200 scheinen sie das klassische Gebiet der Tragaltäre, Kreuze und Kelche zu verlassen, um wieder dem persönlichen Bedürfnis des einzelnen zu dienen.

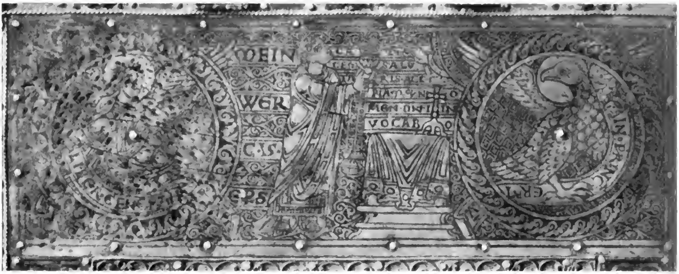


Fig. 16. Etwa um 1/3 vergrößert.
Meinwercus zelebrierend. Von der Deckplatte des Tragaltars in Paderborn.

Aus der Fülle der vorhandenen Denkmäler jener reichen Zeit können hier nur einige der charakteristischsten und wichtigsten ausgewählt und zur Besprechung gebracht werden. Hierfür scheinen sich der Rogkerus-Tragaltar in Paderborn, der Reliquienkasten in Xanten, das Kreuz von St. Trudpert und die Schale Basilewsky der Eremitage besonders zu empfehlen.

Der Tragaltar des Domschatzes von Paderborn, an dem die reichen Gravierungen auf der Oberseite und auf der hinteren Schmalseite mit Niello gefüllt sind, ist im Organ für christliche Kunst 1861 (XI) S. 76—78 und 88—91 von einem Anonymus (Prof. Kayser) eingehend geschildert und bei v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1904 S. 13f. so gut abgebildet worden, daß uns nur die Aufgabe zufällt, Proben der mit Niello verzierten Teile in Fig. 16 bis Fig. 18 zu geben, um so mehr als v. Falke die erste dieser Abbildungen gar nicht mitteilt.

Mit einer Gewißheit, die bei unbezeichneten Werken des 12. Jahrhunderts sonst selten zu erreichen ist, können wir hier Herstellungsort, Meister und Stifter nach einer urkundlichen Erwähnung genau bestimmen. Heinrich v. Werl, in den Jahren 1085—1127 Bischof von Paderborn, macht unterm 15. August 1100 dem Kloster Helmershausen an der Diemel eine Schenkung und bezahlt damit u. a.

scrinium quod nostro sumptu frater ejusdem Ecclesie Rogkerus satis expolito opere in honorem sancti Kyliani atque Liborii fabricaverat.

Nic. Schaten, Annalium Paderbornensium Pars I, Neuhaus (Böhmen) 1693 S. 648.

den Schrein [= Tragaltar], welchen auf unsere Kosten Rogkerus, ein Mönch desselben Klosters (Helmershausen an der Diemel), in sehr sorgfältiger Arbeit zu Ehren der Heiligen Kilian und Liborius angefertigt hat.

Da der vorliegende Tragaltar sowohl die Form eines Schreines hat, als auch die Figuren der Heiligen Kilian und Liborius (auf der vorderen Schmalseite, v. Falke Taf. 10) trägt, ferner die Zeit des Werkes nach unseren kunstgeschichtlichen Erfahrungen mit



Fig. 17. Etwa um 1/3 vergrößert.
Henricus zelebrierend. Von der Deckplatte des Tragaltars in Paderborn.

dem Datum der Urkunde übereinstimmt, darf man annehmen, daß der Mönch Rogkerus von Helmershausen sein Verfertiger ist.

Das Stück erhält aber eine weitere nachdrückliche Bedeutung noch dadurch, daß nicht nur die wichtige Feststellung des Verfertigers (erstmals im Organ für christliche Kunst) hat vorgenommen werden können, sondern daß auch 13 Jahre später Albert Ilg in der Einleitung zu seiner Edition des Theophilus S. XLII ff. die Behauptung aufgestellt hat, der Autor der Schedula sei mit dem ausübenden Goldschmied Rogkerus identisch.



Fig. 18. Etwa um 1/4 vergrößert.
Maria zwischen Johannes und Jacobus. Hintere Schmalseite des Tragaltars in Paderborn.

Sein Gedankengang ist folgender: Der Name Rogkerus kommt, wenn auch in verschiedenen Formen, auf den Handschriften der Schedula in der Weise neben dem Namen Theophilus vor, daß dieser nur der Schriftsteller- oder Lieblingsname des sonst Rugerus resp. Rogkerus genannten Benediktiner-Mönches sein kann. Ferner sind Schedula und Tragaltar annähernd zu gleicher Zeit entstanden und endlich stimmen fast alle Forscher darin überein, die Heimat des Theophilus in Deutschland zu suchen, wo ja auch der Schrein gemacht worden ist.

Wenn wir aber die tatsächlichen Verhältnisse etwas näher ins Auge fassen, so sehen wir, daß der Name Rugerus für den Autor der Schedula erst im 17. Jahrh. auftaucht, und zwar zunächst auf dem relativ jungen Umschlage der älteren unter den beiden Wiener Handschriften mit dem Wortlaut: Theophili Monachi (Benedictini durchstrichen und sodann von anderer Hand) qui et Rvgerus — Libri tres nunquam editi. Zwei andere ähnliche Titelbezeichnungen, von welchen die eine den Codex von Venedig betrifft und die andere auf dem Umschlage des zweiten Wiener Manuskripts steht, sind nicht älter, und es ist wahrscheinlich, daß sie beide erst dem 18. Jahrhundert angehören, sogar möglicherweise auf die eben angeführte Stelle zurückgehen, so daß sich die Identifizierung vielleicht nur auf diesen einzigen und zwar recht späten Beleg stützt. Ilg hat sich aber trotzdem zu derselben verführen lassen, ohne irgend etwas Zwingendes zur Bekräftigung seiner Ansicht beizubringen. Er sieht in dem Tragaltar eine „Mustersammlung" aller der Techniken des Goldschmiedes, welche im Text des Theophilus beschrieben werden und nennt unter diesen speziell auch Email, das wohl im Traktat ausführlich behandelt wird, am Tragaltar aber gar nicht vorkommt. Eine eingehendere Begründung spart Ilg für den niemals erschienenen zweiten Band auf, und ich glaube, wenn er zur Zeit, als er auf ihn hinwies, das „Gerüste von Beweisen", von welchem er spricht, in Händen gehabt hätte, würde er nicht verfehlt haben, es durch einige Stichworte anzudeuten. Es ist auch sehr auffällig, daß Ilg die grundlegende Arbeit im Organ für christliche Kunst mit keinem Worte erwähnt, obgleich er sie sicherlich gekannt hat. In der Anführung der einschlägigen Stelle hat er mit Ausnahme von ejusdem statt eusdem dieselbe Schreibweise wie Kayser, der aber von dem einzigen damals vorliegenden Druck abweicht. Diesen Druck kann also Ilg nicht benützt haben, sondern den Aufsatz von Kayser. Daß seine einzige Abweichung von diesem darauf zurückzuführen ist, daß er die Originalquelle eingesehen hat, muß ich bezweifeln, denn diese ist schon längst verloren.

Das alles bestärkt mich in der Annahme, Ilg sei durch die Ähnlichkeit der Namen Rugerus in der Handschrift und Rogkerus in der Urkunde, als er den Artikel des Anonymus las, so überrascht gewesen, daß er die Identifizierung in der Hoffnung vornahm, später, beim Erscheinen des 2ten Bandes, bessere Belege beibringen zu können. Wenn wir aber den Text der Schedula nach Elementen durchsuchen, die auf eine Identität des Schriftstellers mit dem Goldschmied von Helmershausen schließen lassen, bemerken wir nur „die vom Himmel niedersteigende und segnende Rechte" (Buch III, Kap. XXVI), sowie die Bücher in den Händen der Apostel (Buch III, Kap. LX); die erstere finden wir auf der Meinwerkszene Fig. 16 und auf der Henricusszene Fig. 17, die letzteren bei acht Aposteln der Seitenwände. Das sind aber so allgemeine ikonographische Bestandteile, daß es verwegen wäre, irgend eine Identifizierung auf sie aufzubauen. Dagegen scheinen mir die Züge, welche Schedula und

Tragaltar eher voneinander trennen, schwerer zu wiegen. Vor allem spricht Theophilus nirgends von einem Tragaltar in Schreinform; seine Tragaltäre sind „tabulae altarium" (Ilg S. 291) mit gestanztem Silber- oder Kupferblech in limbis tabularum (Ilg S. 273) gefaßt, also etwa das, was man früher als Betstein bezeichnet hat. Ferner vermisse ich an dem Paderborner Stücke etwas von der Geschmacksrichtung des Theophilus, wie die Alternierung zwischen kleinen Emails und Edelsteinen und endlich den bei ihm beliebten Wechsel von Weißsilber und Vergoldung.

Nach diesen Erwägungen möchte ich die Identifizierung des Goldschmiedes von Helmershausen mit dem Verfasser der Schedula ablehnen.

Nur wenig später, nach v. Falke a. a. O. S. 17 noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörig, ist das ovale Reliquienkästchen der ehemaligen Stiftskirche in Xanten. Mit seinem gewölbten Deckel bewegt es sich in der Grundform zahlreicher ähnlicher Stücke, so z. B. des ebenfalls niellierten Kästchens aus dem neuentdeckten Lateransschatz. Es ist mit getriebenen Silberplatten überzogen, auf welchen Christus und sieben am Niederrhein besonders verehrte Heilige in Gürtelbildern dargestellt sind. Der Deckel zeigt in niellierter Meißelarbeit die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten in einer zwar ikonographisch für die Zeit nicht seltenen, aber in bezug auf die lebendige Bewegung und das kostümliche Detail interessanten Darstellung. Unsere vergrößerte Abbildung Fig. 19



Fig. 19. Etwa um die Hälfte vergrößert.
Verkündigung an die Hirten auf dem Deckel des Reliquiars in St. Victor zu Xanten.

läßt etwas von der Technik erkennen, die sich bemüht, von scharfer Umrißzeichnung zu einer mehr malerischen Modellierung mit Niello überzugehen.



Fig. 20. Nat. Größe.

Fig. 20, 21, 22, Details von der **Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert.**

Die umfangreichste Nielloarbeit aus romanischer Zeit aber, die ich um 1200 ansetze, ist das Kreuz des ehemaligen Klosters St. Trudpert im Schwarzwald. Alles zeichnerische Detail auf den Reliefteilen und auf den ebenen Flächen sowie die Inschriften sind in Niello ausgeführt, und ein Teil ist obendrein noch vergoldet, obgleich Theophilus mit den Worten: deaurabis eas (auriculas) totumque vas interius et exterius excepto nigello (Buch III Kap. XLII, Ilg S. 213) entgegen der von mir früher geäußerten Auffassung ausdrücklich sagt, daß Niello nicht vergoldet werden solle. Von diesem sicheren Zeugnis ausgehend, lassen die weiteren Stellen des Theophilus Buch III Kap. 32, 44 und 69 keine andere Deutung zu, und es ist ein Beweis für die Richtigkeit dieses Kompendiums, daß in der Tat das Niello an fast allen gleichzeitigen Arbeiten n i c h t vergoldet ist. Unter diesen Umständen muß natürlich die Frage aufgeworfen werden, ob die Niellovergoldung am Kreuz von St. Trudpert ursprünglich ist.

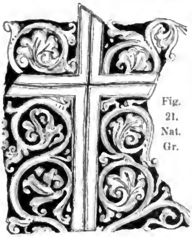


Fig. 21. Nat. Gr.



Fig. 22. Natürliche Größe

Da ich in einer besonderen Arbeit, welche unter dem Titel „Das Kreuz von St. Trudpert, eine alamannische Nielloarbeit“ in der Zeitschrift „Schauinsland“ 1894 erschienen ist, ausführlich über dieses bedeutende und merkwürdige Denkmal gehandelt habe, brauche ich hier im Text nicht weiter darauf zurückzukommen. Ich habe jedoch dort für die Gesamtansicht des Kreuzes nur Umrißzeichnungen gegeben, und um diesem Mangel abzuhelfen, bilde ich hier Vorder- und Rückseite nach photographischen Aufnahmen in Fig. 24 u. Fig. 25 ab. Außerdem gebe ich in den Fig. 20 bis 23 Abbildungen von Details in natürlicher Größe, darunter die Szene, die sich auf der Rückseite des Kreuzes unterhalb der Füße des thronenden Erlösers befindet, und welche ich auf Adam und Eva gedeutet habe, meine Kritiker aber vielleicht mit ebensoviel Recht für David und die Sibylle erklären.

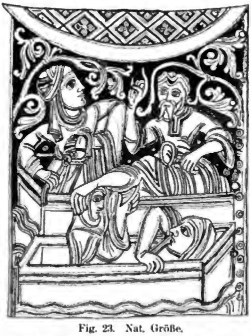


Fig. 23. Nat. Größe.
Niellierte Szene der Auferstehung auf der Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert.



Fig. 24. Etwa 1/3 nat. Größe. Vorderseite des Kreuzes von St. Trudpert. Höhe 67 cm, Breite 50 cm.



Fig. 25. Etwa [illegible] nat. Größe. Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert. Höhe 67 cm, Breite 50 cm.

Ein spätromanisches Stück, das die Grenze dieser Epoche bezeichnet, ist eine Schale, welche mit der ehemaligen Sammlung Basilewsky nach St. Petersburg gekommen ist. Unsere Fig. 26 gibt sie in einer anderen Ansicht wieder als die Farbentafel XXI bei Darcel und Basilewsky, Collection Basilewsky, Paris 1874. Es ist vielleicht die Kuppa eines Ciboriums

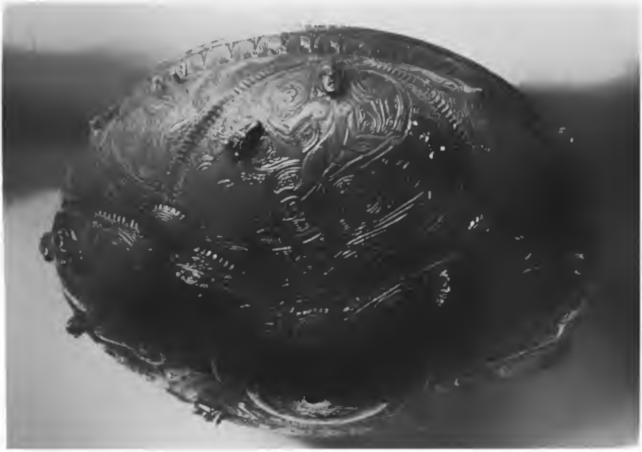


Fig. 26. Fast nat. Größe. Schale in der ehem. Sammlung Basilewsky, jetzt in der Eremitage St. Petersburg.

gewesen, wie das im Louvre, welches die Inschrift trägt: † : MAGI[S]TER : G : ALPAIS : ME FECIT : LEMOVICARUM : Die Verwandtschaft mit diesem Stücke beruht in erster Linie auf ikonographischer Übereinstimmung, wofür die Ähnlichkeit des Mannes zwischen den Ornamenten am Korpus unseres Gefäßes mit dem am durchbrochenen Fuße des Alpais-Ciboriums, Fig. 27, hier als Be-



Fig. 27. Fast nat. Größe.
Fuß vom kupfervergoldeten und emaillierten Ciborium des Alpais. Paris, Louvre.

weis dienen mag. Auch die Feldereinteilung, die freilich anderwärts ebenfalls vorkommt, ist mit diesem Stücke verwandt und überhaupt Schulelement der Limousiner Metallarbeit. Die großgeführte Ornamentik ist vergoldet, der Hintergrund „in uvvrme unis gebláhmâlot mit silbere“, wie sich Herrad von Landsperg in ihrem hohen Liede ausdrücken würde, in wurmförmiger Ornamentik nielliert, wie wir heute sagen. Sie ist so angeordnet, daß dem Niello nur eine untergeordnete Rolle zufällt. Auch das entspricht vielleicht dem Kunstgefühl der Limousiner Meister, die das Niello so wenig angewandt haben.



Fig. 28. Nat. Größe.
Armreif im Museum zu Stockholm.



Fig. 29. Vergrößerung eines Teiles des nebenstehend abgebildeten Armreifes. Museum zu Stockholm.

Daß uns aus dem orientalischen Kunstkreis in dieser Zeit keine Belegstücke für Niello vorliegen ist seltsam und kann nur durch die Lückenhaftigkeit unseres Denkmälerbestandes erklärt werden, denn literarisch sind uns in Jerusalem angeblich aus Bagdad stammende Türen von Bronze mit Silberniello für das 11. Jahrh. bezeugt.[1] Ein noch vorhandenes Beispiel dieser Technik liegt uns in dem Armband vor, das sich im Museum zu Stockholm befindet, und das wir in Fig. 28 in nat. Größe und Fig. 29 vergrößert abbilden. Es ist in Jerâmldes in Gotland gefunden und besteht aus einem Bronzekern, auf welchen nielliertes Silber, in das Goldteile eingebettet sind, dick aufgelegt ist. Montelius, Kulturgeschichte Schwedens S. 270, hat nachgewiesen, daß islamitische Goldschmiedearbeiten, in deren Kreis dieses Stück gehört, aus Arabien

[1] Manuel d'art Musulman II, Gaston Migeon, Les arts plastiques et industriels, Paris 1907 S. 150.

über Rußland nach dem skandinavischen Norden gelangt sind. Das muß natürlich nicht so verstanden werden, als ob gerade dieses Stück in Arabien gemacht worden sei, zumal *Montelius* S. 296 sagt, daß der weitaus größte Teil der Arbeiten dieses Stiles einheimisch nordische Erzeugnisse seien, aber es gehört dem arabischen Kunstgeschmack an.

Wir haben schon Gelegenheit gehabt, von der Niellierung als einer Volkskunst zu sprechen. In früheren Jahrhunderten ruhen die Beweise dafür in den zahlreich erhaltenen Gegenständen, welche zu Mannesausrüstung und Frauenschmuck gehören; für die späteren Jahrhunderte aber finden wir die Belege nicht nur in den Objekten selbst, sondern auch in den Schriftquellen, und zwar in den Zunftordnungen. Namentlich in Niederdeutschland hat man als Meisterstück in älterer Zeit auch eine niellierte Arbeit gefordert, und wir haben unter einem Meisterstück des 15. Jahrhunderts etwas ganz anderes zu verstehen, als unter einem solchen des 18. Jahrhunderts. Damals handelte es sich nicht darum, eine besonders ausgeklügelte Arbeit zu verlangen, etwa vom Weber einen ungenähten Rock, vom Schneider den kaiserlichen Krönungsmantel oder vom Bildschnitzer einen Kirschkern mit sieben Gesichtern. Das Meisterstück mußte vielmehr eine leicht verkäufliche Ware sein, und der Meister mußte an ihm zeigen, daß er das machen kann, was alle Tage gefordert wird, und nicht etwa eine Sehenswürdigkeit, die irgend einem durchreisenden Fürsten angepriesen wird.

Wenn wir nordische Goldschmiederollen durchsehen, finden wir fast überall die Forderung eines niellierten, oft auch eines emaillierten Meisterstückes. So verlangt man beispielsweise in Riga im Jahre 1360:

en gulden vyngeryn myt vynsteren unde ene Engelsche brazen unde ene hanttruwebrazen, geblackmalet, unde eynen byworp myt smelte.	einen goldenen durchbrochenen Fingerring und ein Armband mit einem Engel und ein Verlobungsarmband, nielliert, und einen emaillierten Beschlag auf einem Messerheft.

Die Übersetzung, die ich hier gegeben habe, bedarf vielleicht noch der Berichtigung, sicher der Erläuterung; „braze" ist vielleicht gar nicht „bracelet", wie ich oben angenommen habe, sondern „broche". Allerdings hat diese letztere Auffassung nur v. Czihak, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen, Düsseldorf 1903 S. 5.

Was die Übersetzung von „byworp" anlangt, so möchte ich sie durch die in der Anmerkung[1]) angeführten achtzehn Belegstellen rechtfertigen, welche vom 14. Jahrhundert bis tief hinein ins 17. reichen und zehn verschiedenen Städten angehören. Ich glaube nicht, daß die Scheide als Ganzes, auch nicht, daß das Mundblech gemeint ist, sondern das Messerheft, resp. sein Beschlag. Wir müssen uns in jener Zeit natürlich das Messer nicht so denken wie unsere Tafelmesser, die mit einem Dorn versehen sind und in den Griff

[1]) 1. Stade. Datum unbekannt: *eenen ringh enem messe umme ghedaen geheten byworp.* In der entsprechenden lateinischen Rolle: *anulum cutello circumdatum dictum byworp gheblackmalet.* C. Wehrmann, Die älteren Lübeckischen Zunftrollen. Lübeck 1864 S. 217 Anm.

2. Riga 1360: *eynen byworp myt smelte.* Stieda und Mettig, Schragen der Gilden und Ämter der Stadt Riga. Riga 1896 S. 296.

3. Hamburg 1375: *eyn par bende mit smelte to eneme meste.* Rüdiger, Hamburger Zunftrollen. Hamburg 1874 S. 97.

4. Wismar 1380: *enen byworp ghelecht vmme een mees ok gheblakmalet.* Gütige Mitteilung von Herrn Ratsarchivar Dr. F. Techen, Wismar. Vgl. F. Crull, Amt der Goldschmiede zu Wismar, 1887 S. 6 und Anlage S. I.

5. Reval 1393: *I paar biworpe mit text-buckstaven.* Bunge, Liv.-Esth.- u. Curländisches Urkundenbuch III 1857 Sp. 728.

eingesteckt werden, sondern wie jene Messer, welche wir schon aus prähistorischer Zeit und im ganzen Mittelalter kennen, bei welchen der Griff ein integrierender Teil des Messers ist, und nur gelegentlich durch einen rundumgelegten oder an beiden Seiten angehefteten Beschlag handlicher gemacht wird.

Ist durch unsere Abbildungen Fig. 16 bis 28 für die romanische Zeit und durch einige der angeführten Zunftordnungen für die gotische und nachgotische eine weitere Verbreitung des Niello in Deutschland nachgewiesen, so steht dem die allerseits anerkannte hohe Berühmtheit des italienischen Niello gegenüber, welche sich einerseits auf einen Ausspruch des Theophilus, andererseits auf die Tätigkeit eines bedeutenden Cinquecentomeisters stützt. Beides bedarf der Berichtigung. Zunächst müssen wir mit der fable convenue von der hervorragenden Stellung des Niello in Toscana um 1100 aufräumen. Nichts spricht für eine so frühe Übung der Niellotechnik im Norden Italiens, am allerwenigsten für eine so hervorragende Berühmtheit, daß Theophilus in der Einleitung zum I. Buch der Schedula, wo er die Künste aufzählt und die Länder, in welchen sie besonders geblüht haben, sagen kann:

Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia, quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro [et argento inclyta] decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania.

Quellenschriften für Kunstgeschichte VII. Albert Ilg, Theophilus Presbyter Schedula Diversarum artium, Liber I, Praefatio.

Wenn du sie fleißig durchforschest, wirst du da finden, was nur Griechenland von verschiedenen Gattungen der Farben und deren Mischungen besitzt; was nur Toscana vom Gewerbe der Elektren und an Mannigfaltigkeit des Niello kennt; was Arabien von Geschmiedetem oder Gegossenem oder Arbeit des Schabens unterscheidet; wie das dadurch berühmte Italien an seinen mannigfachen Gefäßen oder an Gemmen- und Bein-Skulpturen mit Gold (und Silber) ausschmückt; was Frankreich an kostbarer Verschiedenheit der Fenster liebt; was das in feiner Gold-, Silber-, Kupfer- und Eisen-, Holz- und Steinarbeit tüchtige Deutschland lobet.

Wir wollen durchaus nicht versuchen, den Text, der an dieser Stelle sicher verderbt ist, zu verbessern, denn diese Arbeit ließe sich, ohne weiter auszuholen, nicht machen; selbst

Fortsetzung der Anmerkung [1] auf Seite 21.

6. **Lüneburg** um 1400, Originalrolle: *eyn par byworpe myt swibogen und myt dereken darynne und amlegeret.* E. Bodemann, Die älteren Zunfturkunden der Stadt Lüneburg. Hannover 1883 S. 96.

7. **Lüneburg** um 1400 aus dem Stadtbuche: *en par biworpe mit gesmelze.* Bodemann a. a. O. S. 99.

8. **Danzig** 1409: *eyn par Beyworffe mit louberen vnd fensteren, mit textbuchstaben.* E. v. Czihak, Die Edelschmiedekunst in Preußen. Düsseldorf 1903 S. 5.

9. **Lübeck** 1492: *enen biworp mit smelte.* C. Wehrmann, Die älteren Lübeckischen Zunftrollen. Lübeck 1864 S. 217.

10. **Flensburg** 1497: „to emaljerede Beslagringe (byworpe) til en Dolk". C. Nyrop, Meddelelser om Dansk Guldsmedekunst. Kopenhagen 1885 S. 19.

11. **Königsberg** 1515: *ein par beiburffe nach alter gewonheit.* v. Czihak a. a. O. S. 5.

12. **Stade** 1528: *eynen byworp doerschneden myt Loffwergke, vnde vpgelechten wangen vnde mit beesten sneden, vnde dar vp Umeliereth.* Gütige Mitteilung des Magistrats der Stadt Stade.

13. **Danzig** 1531. Die Bestimmungen der Ordnung von 1409 sind noch in den Fassungen von 1526 und 1531 beibehalten. Vgl. oben Nr. 8. v. Czihak a. a. O. S. 5.

die Wiederherstellung der früheren Lesung Ruscia statt Tuscia gewährt noch keine volle Aufklärung, aber jeder wird einsehen, daß die Stelle in der Weise, wie sie jetzt wiedergegeben wird, entschieden einer sorgfältigen Interpretation bedarf. Griechenland ist im Sinne der damaligen Zeit der griechische Orient, und Theophilus stellt den drei großen westlichen Ländern, Italien, Frankreich und Deutschland, drei orientalische, Griechenland, Arabien und ein drittes gegenüber, das unmöglich Toskana sein kann, weil die Einfügung dieses Gebiets den ganzen Gedankenaufbau zerstören würde. Es kommt als weiterer Grund hinzu, daß uns keine romanischen, selbst kaum frühgotische toskanische Niellen erhalten sind. Nur die am Tragaltar Nr. 16 des Welfenschatzes sind von Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg S. 143, als italienisch 11. bis 12. Jahrhundert in Anspruch genommen worden, aber ohne stichhaltigen stilistischen Grund und unter Berufung auf diese gerade auszuschaltende Stelle des Theophilus.

Was dann die italienischen Niellen der Renaissance betrifft, so haben sie zwar ihre Wurzeln in einigen Werken des 14. Jahrhunderts, welche Hans Semper, Donatello S. 21—22 und Cicognara, Origine . . . . dei Nielli S. A., S. 131, eines freilich *della più remota antichità,* anführt, aber ein weiteres Zurückgehen auf die romanische Zeit läßt sich, wie gesagt, bislang nicht nachweisen. Es scheint sich also bei diesen Renaissance-Niellen durchaus nicht um die Blüte einer lang gepflegten Kunst zu handeln, sondern um eine technische Neuerung, die durch nicht zugehörige Erwägungen in ihrer historischen Bedeutung überschätzt worden ist. Niemals wären diese eingeschwärzten Goldschmiedearbeiten zu so hoher Bewertung gelangt, wenn sie nicht ein Kampfobjekt in den leidenschaftlichen Erörterungen über den Ursprung des Kupferstiches und über die Priorität Italiens oder Deutschlands geworden wären.

Es ist müßig, beim Niello oder überhaupt beim Einschwärzen der Platte und bei ihrem zufälligen Abdrucken nach dem Ursprung des Kupferstichs zu suchen, wie man es früher immer und in den letzten hundert Jahren wohl zwanzigmal getan hat. Alle diese Elemente hat man ja schon weit früher gekannt, und man könnte in diesem Falle wirklich die anscheinend alberne Frage aufwerfen, warum denn der Kupferstich nicht schon vor dem 15. Jahrhundert erfunden worden sei. Wenn wirklich alles, was sein Wesen ausmacht, schon längst bekannt war, so wäre es geradezu unglaublich, daß die „Erfindung“ erst so spät gemacht worden sein sollte. Aber wir brauchen nicht an das Unglaubliche zu glauben, denn das, was den Kupferstich eigentlich ausmacht, war tatsächlich vor dem 15. Jahrhundert kaum vorhanden. Niello war da, Platten mit Bildwerk wußte man einzuschwärzen, Abdrücke auf Papier verstand man zu nehmen, was aber fehlte — das war das Gravieren.

Fortsetzung und Schluß der Anmerkung [1]) auf Seite 21 und 22.

14. Lüneburg 1537: *ein par byworpe mit swibogen vnd mitt derekenn darinne vnnd amlierett.* Gefällige Mitteilung des Herrn Stadtarchivars Dr. Reinecke, Lüneburg.

15. Riga 1542: *einen geschmelteden sülvern byworp.* Stieda und Mettig, Schragen der Gilden und Ämter der Stadt Riga. Riga 1896 S. 304.

16. Wismar 1543: *euen byworp bauen vp dat meß ock geblackmalt.* Gütige Mitteilung des Herrn Ratsarchivars Dr. F. Techen, Wismar.

17. Hamburg 1599: *ein par bende oder huven tho einem meste mit smelte glase vorschnedenn.* Crull a. a. O. S. 6.

18. Lüneburg 1692. In einem Entwurf zu einer revidierten Goldschmiedeordnung im Stadtarchiv Lüneburg, Acta generalia, Goldschmiede I, wird in § 2 gesagt, daß das alte Meisterstück, welches ungefähr 7 Lot wiegt, beibehalten werden solle, und daß es erstens in einer runden Schnalle, zweitens in einem Ring mit zwei Drachen und drittens in einer „Messerschahle“ besteht. Unter Umständen könne für eines dieser Meisterstücke ein anderes substituiert werden.

Es mag paradox klingen, aber es ist Tatsache, daß man vor dem 15. Jahrhundert nicht zu gravieren pflegte, wenigstens nicht in der Zeit und den Ländern, welche für den Anfang des Kupferstiches in Betracht kommen. Was man vorher geübt hatte, um Metallplatten mit vertieftem Bildwerk zu versehen, war meistens Meißelarbeit und sehr selten Gravierung. Der Meißel gräbt die Linien etwas breiter ein als der Stichel; das hindert zwar nicht, die gemeißelten Platten auf Papier abzudrucken, aber die damalige Zeit sah in diesen wie Holzschnitte wirkenden Arbeiten keinen neuen Reiz und fand sich durch den alten Modeldruck vollauf befriedigt. Erst als man den Stichel statt des Meißels verwandte und ihn gut zu gebrauchen wußte, was gar nicht so einfach war, denn die Arbeit ging von der linken Hand, die den Meißel unter dem Hammer zu führen gewohnt war, auf die rechte über, erkannte man in den Metallabdrücken etwas Neues, was man mit den Holztafeln nicht zu leisten vermochte. Die Goldschmiede, die den Stichel vielleicht schon in Ägypten angewandt haben, blieben trotzdem dem uralten Meißel treu, aber es zweigten sich im 15. Jahrhundert Meister von ihnen ab, welche den Grabstichel benutzten, um durch ihn eine neue Kunstweise zu schaffen: den Kupferstich. Da die Goldschmiede nicht über den scharfen Kontrast von Papierweiße und Druckerschwärze verfügten, hatte der Grabstichel für sie keinen Reiz, um so weniger, als er für die eigentliche Goldschmiedearbeit sich als ein oft zu „schneidiges" Instrument erweist, für den Drucker aber, der diese Gegensätze in seiner Technik vorfand, war er wie geschaffen. So ist der Kupferstich aus der Erfindung eines Handwerkszeuges hervorgegangen, das die Goldschmiede nicht voll ausnützen konnten, wohl aber die homines novi, die Kupferstecher.

Die Kupferstichkunde bezeichnet mit dem Namen „Niello" in erster Linie Abdrücke von (Silber)platten, welche für die nachträgliche Aufnahme der Niellomasse bestimmt sind, in zweiter Linie Stiche, welche den Charakter von (Silber)niellen haben, deren Grundzug also mehr auf die Betonung dunkler Flächen als schwarzer Linien ausgeht. Der Name wird auch dann noch beibehalten, wenn diese Stiche Entwürfe für Goldschmiedearbeiten sind, welche gar nicht in Niello, sondern in schwarzem Email ausgeführt werden sollen. Ein solches nach der besonderen Technik „taille d'épargne" genanntes „Niello" drucken wir von der Originalplatte in Fig. 30 hier ab.

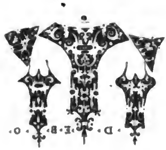


Fig. 30. Dekoration von Ringen in taille d'épargne um 1600. Rückläufig bezeichnet D. E. B. O. Stiche unbekannt. Druck von der Platte im Besitze des Verfassers.

Daß numerisch die zweite Gattung überwiegen muß, ist schon deshalb begreiflich, weil sie bis ins 17. Jahrhundert hinabreicht, indes man sich die erste Gattung, die Abdrücke von Silberniellen, in einer kurzen Spanne Zeit, etwa in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, entstanden denkt. Aber wer weiß, ob nicht diese Klasse so weit eingeschränkt werden muß, daß nichts von ihr übrig bleibt, als die Erinnerung an eine kunstgeschichtliche Sackgasse. Zählen wir einmal, wieviel Abdrücke von Silberplatten, die unmittelbar nach ihrer Gravierung abgedruckt und dann nielliert worden sind, wir eigentlich besitzen. Wir müssen natürlich die Niellen ausschließen, aus welchen die Niellomasse nachträglich entfernt worden ist, um moderne Abdrücke herzustellen, wir müssen auch diejenigen Stücke ausschließen, welche zwar auf Silber graviert, aber nicht nielliert sind, und von welchen Abdrücke vielleicht existieren. Wir müssen auch drittens alle die Niellodrucke ausschließen, von denen wir die Platten nicht kennen, weil wir nicht wissen, ob sie wirklich als Selbstzweck, eine niellierte Silberplatte zu bilden, gemacht worden sind und nicht etwa einfach als Druckplatten gedacht waren. Wir müssen auch endlich die Pax mit der Krönung Mariens von Matteo Dei im Nationalmuseum zu Florenz ausschließen. Es ist zwar ein Abdruck davon vorhanden, aber dieser ist nicht von der Silberplatte, sondern wie Bartsch XIII 156, Rumohr S. 37, Schuchardt, Revision der Akten, S. 33 sowie im Archiv für zeichnende Künste IV, S. A., S. 33 und als letzter F. Courboin, Conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes der Nationalbibliothek zu Paris in einem Briefe vom 16. Oktober 1907 annehmen, von einem Schwefelabdruck genommen.

Was bleibt uns nach diesen notwendigen Ausschaltungen übrig? Nichts! Keine einzige niellierte Silberplatte, von welcher Abdrücke vorhanden sind, kein einziger Abdruck, von welchem die alte direkte Vorlage in einer niellierten Silberplatte nachgewiesen werden kann. Freilich gibt Duchesne, Essai S. 351, ein Verzeichnis von sieben Stücken, von denen außer der Originalplatte auch Abdrücke bekannt sind; aber einzelne von diesen bezeichnet er selbst als modern und andere, wohl auch die Nr. 204 und 206, werden sich durch spätere Forschungen eliminieren lassen. Das umfangreichere Verzeichnis von Eugène Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes I. Band II. Teil, Paris 1888, habe ich zwar noch nicht im einzelnen geprüft, aber selbst wenn hie und da einmal eine Nielloplatte vor der Niellierung abgedruckt worden ist, so würde eine solche vereinzelte Erscheinung nichts bedeuten, nicht einmal, wenn sich herausstellen sollte, was immerhin möglich ist, daß der Pariser Abdruck nicht von einer Schwefelkopie, sondern von der Originalplatte gemacht ist. Die Existenz solcher sporadischer Stücke würde denjenigen noch lange nicht recht geben, welche durch die Zusammenstellung solcher Drucke ein besonderes Kapitel der Kupferstichkunde gemacht und dadurch dem italienischen Niello zu einer ungerechtfertigten Berühmtheit verholfen haben.

Jetzt klärt sich für uns die Sache dahin, daß die alten Goldschmiede ihre Niellen durchaus nicht, wie man allgemein geglaubt hat, vor der Fertigstellung in laienhafter Weise durch einen Abdruck geprüft haben. Nur zur Erinnerung an die aus der Hand gegebene Arbeit machten sie gelegentlich einen Schwefelabguß, der unter gewissen Verhältnissen schon in alter Zeit, etwa wie man mit Modellen Handel trieb, zum Verkaufsobjekt werden konnte. Daß es bei Finiguerra tatsächlich der Fall gewesen ist, bezeugt eine Schriftquelle, welche

Colvin, Picture Chronicle S. 22, anführt. Von derartigen Schwefelkopien, die nicht viel besser als Gipsabgüsse waren, sind dann unter ganz besonderen Verhältnissen, etwa seit dem Schlusse des 17. Jahrhunderts Abdrücke auf Papier gemacht worden. Es geht eben durch jene Zeit ein merkwürdiges Interesse an allem, was gedruckt ist, und man kann nur aus dieser Anschauung heraus begreifen, daß man damals solche Neudrucke anfertigte, die man mit der Erfindung des Kupferstichs in Verbindung brachte.[1] Man ging in der Überschätzung des Gedruckten damals sogar so weit, daß man aus niellierten Pazifikalien die Niellomasse herausschmolz, also den kostbaren Gegenstand halb vernichtete, um Kupferstiche zu fertigen, welche als Neudrucke heute kein Mensch mehr schätzt.

Alle Untersuchungen über die Frage nach dem italienischen Niello der Renaissanceperiode werden durch die dilettantenhafte Art, mit welcher darüber gearbeitet worden ist und durch die Fehler, welche selbst bedeutende Forscher gemacht haben, erschwert. Wir gehen daher auf das, was man die Urquelle nennen muß, seitdem die einschlägigen zeitgenössischen Akten nicht aufgefunden werden können, auf die Exzerpte Strozzi (1587—1670) zurück, deren genauen Wortlaut ich dem Direktor des Archivio di Stato in Florenz Herrn Alessandro Gherardi sowie dem Abteilungsdirektor Herrn Dante Catellacci verdanke.

I. *Pace d'argento dorata, smaltata e nielata, di peso di libbre 55 denari 11; si fa per la chiesa di S. Giovanni per Tommaso di Finiguerra orafo, e se li paga a ragione di fiorini 1 largo l'oncia: costò in tutto fiorini 66-1-6. Libro grande segnato A A 1452 cc. 200.* Excerpt Carlo Strozzis aus Codex A A dell' Arte de' Consoli de' Mercatanti, in seinem Manuskript: Fatti e memorie dell' Arte dei Mercatanti di Calimala, vol. II c. 111 im Archivio di Stato in Florenz.

II. *Pace si dà a fare per la chiesa di S. Gio(vanni) a Matteo di Giovanni Dei orafo; e se li paga fiorini 20 per intaglio, niello, doratura e smalto; e costò in tutto con l'argento fior(ini) 68. 6. 1. 2 - libro d(esignat)o 213.* Excerpt Strozzi, ebenda vol. II. c. III. „Desunto da un libro grande d'arte, segnato B 1455, 213".

Aus diesen Einträgen ersieht man, daß zwei Pazifikalien für San Giovanni gemacht worden sind, eine von Maso Finiguerra, die andere von Matteo Dei. Nun sagt Cellini, Trattati ed. Milanesi Florenz 1857 S. 12 und 13:

E perchè già e' si era sparso la fama per il mondo di quel nostro Maso Finiguerra, che tanto mirabilmente intagliava di niello (e si vede di sua mano una Pace con un Crocifisso dentrovi insieme con i due ladroni e con molti ornamenti di cavagli e di altre cose, fatta sotto il disegno di Antonio del Pollaiuolo già nominato di sopra, et è intagliata e niellata di mano del detto Maso: questa è d'argento in nel nostro bel San Giovanni di Firenze); also daß eine Pax mit der Kreuzigung von Finiguerra in S. Giovanni vorhanden sei.

[1] Mehrfach ist zu beobachten, wie man vor hundert Jahren bei Säkularisation der Klöster die kostbarsten Ausstattungsstücke, wie Möbel, Teppiche, Elfenbeine und selbst Silbergeräte, wenn man sich nur den Metallwert gesichert hatte, unbeachtet ließ oder verschleuderte, um einen elenden Stich nach Guido Reni zu retten. Im Generallandesarchiv zu Karlsruhe ruhen noch die Akten über das Vorgehen der badischen Regierung bei der Besitzergreifung der Breisgauischen Klöster. Durch Kabinettsordre vom 28. Januar 1806 erhält der damalige Galeriedirektor Becker den Auftrag, den Kunstbesitz dieser Klöster zu inventarisieren, und man sieht aus dem Tenor der ihm erteilten Instruktion, daß das Hauptaugenmerk auf Bilder und Kupferstiche gerichtet ist, nicht aber auf Werke der Kleinkunst. Dementsprechend ist man nicht nur in Baden, sondern auch in anderen Ländern verfahren, und Deutschland hat dadurch den Verlust einer ganzen Reihe hervorragender Kunstwerke zu beklagen.

Ganz dasselbe sagt Vasari, ed. Milanesi, III S. 286 und 287:

Era in questo tempo medesimo un altro orefice chiamato Maso Finiguerra, il quale ebbe nome straordinario, e meritamente; che per lavorare di bulino e fare di niello non si era veduta mai chi in piccoli o grandi spazj facesse tanto numero di figure, quante ne faceva egli; siccome lo dimostrano ancora certe Paci lavorate da lui, in San Giovanni di Fiorenza, con istorie minutissime della Passione di Cristo. Nun gibt es aber zwei Pazifikalien im Museo Nazionale zu Florenz, welche aus S. Giovanni stammen. Die eine davon stellt die Kreuzigung dar, man darf also annehmen, daß es die Pax von Finiguerra ist. Die zweite Pax stellt eine Krönung Mariens dar. Da weder Cellini noch Vasari etwas Gegenteiliges sagen und in den Bestellungen seitens der Mercatanti in keinem Falle das Sujet angegeben wird, müßte — wenn solche Schlüsse zulässig sind — diese zweite Pax aus San Giovanni von Matteo Dei sein. Da stilistische Erwägungen für ihn ganz versagen, und selbst für Finiguerra die Stilkritik bei Colvin, Picture Chronicle S. 31 Sp. 1 nur allgemein, und bei Kristeller, Holzschnitt und Kupferstich S. 169, nicht zwingend ist, bleibt nichts anderes übrig, als sich bis auf weiteres an die Interpretation der überlieferten Nachrichten zu halten und anzunehmen, die Pax mit der Kreuzigung sei von Finiguerra, die mit der Krönung von Dei.

Ich mache bei dieser Auslegung der Strozzistellen Halt. Vor dem radikalen Schritt, jeden Zusammenhang zwischen denselben und unseren Pazifikalien zu leugnen, schrecke ich noch zurück.

Gegen frühere Irrtümer verschiebt sich durch diese Auslegung die ganze Frage ein wenig, denn mit Rücksicht auf die in Original und Abdruck vorhandene Krönungspax, die man früher Finiguerra zuschrieb, stand dieser Name im Mittelpunkte der Erörterungen. Heute ist der Name des Matteo Dei hier an die Stelle des Namens Finiguerra getreten, aber trotzdem wird er die Berühmtheit des Finiguerra nicht erlangen, weil der Zusammenhang mit der Erfindung des Kupferstiches gelockert ist, weil die hier erörterte Frage keine so bedeutende Rolle in der Kunstgeschichte mehr spielen darf, und weil endlich die Untersuchungen Colvins Finiguerra fast zu einer prägnanten Persönlichkeit gestempelt haben, während man sich um unseren Matteo Dei noch nicht bemüht hat.

Die Akten über den „berühmten Finiguerra“ sind übrigens noch nicht geschlossen. Daß Colvin S. 22 Anm. 3 Maso di Tommaso mit Maso di Antonio di Tommaso identifiziert, kann richtig sein, denn wie mir mein Freund Dr. Aby Warburg in Hamburg mitteilt, hat es einen Maso, Sohn des Tommaso, damals nicht gegeben, nur einen Maso, Enkel des Tommaso. Dieser ist mit Maso di Tommaso gemeint. Er ist 1426 geboren und 1456 zünftig geworden. Hier der ihn betreffende Eintrag aus der Matrikel der Arte della Seta, fol. 216 b:

Tommasus filius Antonii quondam Tommasi Finiguerra aurif(ex) p(opuli) S(anctae) Luci(a)e o(mnium) S(anctorum) 19. 5. 1456 h(abet) benef(icium) ex p(ersona) patris.

Dadurch ist bewiesen, daß ein Tommaso vier Jahre später in die Zunft eingetreten ist als Tommaso nach Strozzis Excerpten einen offiziellen Auftrag erhalten hat. Ich gehe auf die Frage nach den italienischen Zunftverhältnissen, welche, wie man wohl meint, diese Bestellung bei einem Unzünftigen oder vielmehr bei einem, der noch nicht zünftig geworden ist, zugelassen hätten, nicht näher ein, aber ich glaube, man wird später doch auf diesen Punkt Gewicht legen.

Obgleich jede Veröffentlichung einer Arbeit des Finiguerra auf allgemeines Interesse rechnen darf, legen wir von unserem speziellen Standpunkte aus doch mehr Wert darauf, die dem Matteo Dei zuzuschreibende Pax zu reproduzieren, weil sich hier die einzige[1] Gelegenheit bietet, einer altniellierten Silberplatte (Fig. 31) einen Druck (in Fig. 32) gegenüberzustellen, der den Zustand vor der Niellierung darstellen soll, sei es nun, daß er direkt von einer Originalplatte oder von einem Schwefelabdruck gemacht ist. Die Barockumrahmung muß man natürlich ausschalten, weil sie nicht ursprünglich ist, und ich habe sie besonders gern weggelassen, weil sie uns nur mit einer Stümperarbeit mehr bekannt machen würde. Die Platte dagegen ist wegen des darin niedergelegten kompositionellen Geschickes, eine größere Anzahl von Figuren auf engem Raum zu vereinigen, von Alten wie von Neueren höchlich gerühmt worden, obgleich gerade in dieser Hinsicht durch die etwas zurückgebliebene Isokephalie die Arbeit nicht auf der Höhe ihrer Zeit steht. Ob gerade darin der Stil des Matteo Dei soweit erkannt werden kann, daß man ihm diese Pax auch stilkritisch zuschreiben muß, ist noch eine große Frage, denn es fehlt die gesicherte Unterlage. Sowohl Passavant, Peintre-Graveur I, S. 193, 194 als auch Dutuit, Manuel I² S. 30 sprechen sie ihm ohne zureichenden Grund ab, aber gute Gründe ließen sich nur dann vorbringen, wenn man unbezweifelte Arbeiten seiner Hand zur Vergleichung heranziehen könnte. Ob das gelingen wird? Selbst wenn man den bei Bestellung des berühmten Pollajuolokreuzes auf dem Silberfrontale in der Opera del Duomo in Florenz genannten Goldschmied Dei mit ihm verwechseln will, wie es Molinier und wohl auch andere getan haben, obgleich Miliano di Domenico ein ganz anderer sein muß als Matteo di Giovanni, bleibt die Sache aussichtslos, denn Hans Mackowsky, der im Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1902 S. 235 ff. das Kreuz eingehend untersucht hat, findet nichts daran, was er Miliano Dei zuweisen könnte, und von anderen Werken, die ihm urkundlich zugeschrieben werden, ist mir nichts bekannt. Diesen Miliano di Domenico Dei finde ich übrigens bei den Florentiner Goldschmieden nicht, obgleich die dortigen Meisterlisten gut geführt und vollständig erhalten zu sein scheinen. Dagegen steht unser Dei, der einen anderen Vor- und Vatersnamen hat, in der Matrikel der Arte della Seta, zu welcher auch die Goldschmiede gehörten, im Staatsarchiv zu Florenz sub anno 1438 fol. 146 mit folgendem Wortlaut:

Mattias filius Johannis Dei, aurif(ex) p(opuli) S(ancti) Felicis 1. 2. 1439 habet benef(icium) ex p(ersona) patris.

Es ist eine noch nicht genügend erörterte Frage, wie sich die Niellogravierung zur Gravierung für den Druck verhält. Daß man für das Niello tiefer ausheben oder das Metall unterschneiden muß, ist rein theoretisch betrachtet ganz klar. Bei der alten Meißel- oder Punzarbeit ist der Strich auf dem Metall mehr rundlich, und gewährt deshalb dem Niello keinen recht festen Halt. Trotzdem haben die alten Meister diesen Strich zur

[1]) Im Kupferstichkabinett zu Paris befindet sich ein silbernes Niello und ein Abdruck, der ihm genau entspricht. Delaborde, Le Département des Estampes S. 194 sagt darüber ... cette oeuvre intéresse au moins la curiosité, parce qu'on en a ici deux exemplaires de nature différente: une épreuve sur papier, obtenue avant l'introduction du nielle dans les tailles creusées par le burin, et la plaque elle-même, telle qu'elle est sortie des mains de l'artiste, après l'achèvement des travaux d'émaillure. Aber Dutuit, Manuel I² S. 47 Nr. 192 nimmt an, daß die Silberplatte modern sei. Darüber wird uns Kristeller aufklären. Ich bedauere, seine Arbeit erst während der Korrektur kennen gelernt zu haben. Meine Worte S. 23 „Es ist müßig etc.", waren schon gedruckt, ich konnte ihn nur noch S. 29 benützen.

Niellierung benützt. Man kann aber sowohl mit dem Meißel wie mit dem Stichel (nicht aber mit dem Punzen) den Strich unterschneiden, nur wissen wir nicht, wann man angefangen hat, das zu tun. Aber auch andere Merkmale unterscheiden die Gravierung für Niello von der Gravierung für den Druck. Kristeller schreibt darüber im Jahrbuch der preuß. Kunst-Sammlungen 1894 Seite 107: „Um die Linien einer Gravierung in Silber mit der Niellomasse ausfüllen zu können, müssen diese eingegrabenen Linien eine gewisse *Tiefe* und Schärfe der Ränder besitzen, sie müssen vor allem scharf voneinander getrennt sein, in gewissen Abständen voneinander stehen, damit jede Furche für sich ausgefüllt werde und nach der Vollendung klar sich scheide von der nebenstehenden. . . . Dies Erfordernis bedingt nun eine große Regelmäßigkeit in der Führung der langen, meist ohne Unterbrechung fortlaufenden Linien, besonders der Hintergrundschraffierungen. Diese Klarheit, Schärfe und Regelmäßigkeit der Linien bilden also das charakteristische Kennzeichen der Niellotechnik, weil sie eben durch die Natur derselben gefordert sind." Ich selbst habe leider nach dieser Seite hin keine eingehenden Prüfungen vorgenommen; das einzige, was ich als Material zu einer späteren Beantwortung der Frage beibringen kann, ist die dreifach vergrößerte Abbildung einer bronzemontierten Pax in der Pinakothek zu Bologna,



Fig. 31. Nat. Größe.
Niellierte Pax im Museo Nazionale, Florenz.



Fig. 32. Nat. Größe.
Niellodruck in der Bibliothèque Nationale, Paris.

Fig. 34 (auf der folgenden Seite), welche u. a. zeigt, daß die Umrisse besonders breit eingelegt sind, eine technische Eigentümlichkeit, die bei vielen Niellen beobachtet werden kann. Wir bringen außerdem zur Übersicht hier unten in Fig. 33 eine naturgroße Abbildung desselben Stückes mit seinem Bronzerahmen, auf dem zwei Wappen angebracht sind. Nach Émile Molinier, Histoire générale des arts appliqués IV, L'orfèvrerie I, S. 264, und dem Katalog der Pinakothek zu Bologna S. 72 Nr. 586 sind es diejenigen der Familien Felicini und Ringheri oder Ringhieri.

Es handelt sich bei diesem Stücke um eine von den drei silbernen, niellierten Paces, welche man in Bologna dem Francia zuzuschreiben pflegt. Wenn gerade dieses Stück stilistisch auch die größten Anrechte auf diese Attribution hat, so ist anderseits eine Pax in Emailrahmen, die wir in Fig. 35 abbilden, ein wegen seines koloristischen Reizes so ungemein hochstehendes Werk, daß man es gern mit dem Namen des berühmten Malers, der seine Bilder oft als „aurifex" signiert, in Verbindung gebracht hat. Ob diese Zuschreibung strengen stilkritischen Erwägungen Stich halten wird, muß bezweifelt werden, immerhin aber darf dieses bedeutsame Stück an dieser Stelle nicht fehlen, wenn auch die Zartheit



Fig. 33. Nat. Gr. Niellierte Pax, wahrscheinl. Francia, in der Pinakothek zu Bologna.



Figur 34. Dreifache Größe. Pax, Francia zugeschrieben, in der Pinakothek zu Bologna.

des Niello einer guten photographischen Wiedergabe spottet und meine Abb. 35 vieles zu *wünschen* übrig läßt. Auf dem Rahmen, der im Gesamtbild wie in den Einzelformen den Portalen oder den Umrahmungen der Altarbilder jener Zeit entspricht, sind wiederum zwei Wappen angebracht, die nach Cicognara, Origine . . . dei Nielli, S. A., S. 160, diejenigen der Familien Pepoli und Bentivogli, nach dem Katalog der Pinakothek in Bologna S. 72 Nr. 586 *aber* diejenigen der Familien Sforza und Bentivoglio sind. Die Inschrift im Fries aus Jesu Sirach 7.40 (36) lautet: MEMORARE · NOVISSI(M)A · TVA · ET · IN ETE(R)NV(M) · NO(N) · PECCABIS.

Es ist auffallend, daß diese beiden dem Francia zugeschriebenen Pazifikalien je zwei Wappen tragen, und ich möchte mich daher der Anschauung anschließen, wonach solche Stücke nicht Pazifikalien zum allgemeinen kirchlichen Gebrauch waren, wie sie bei der Messe nach dem Agnus Dei vor der Kommunion von dem Zelebranten geküßt und zum Kusse weitergereicht wurden, sondern (später durch Heiligenbilder oder Doppelwappen er-



Fig. 35. Nat. Größe. Pax mit der Kreuzigung in der Pinakothek zu Bologna.



Fig. 36. Nat. Größe.
Von der Rückseite des Kreuzes bei J. Campe.

setzte) anconette oder maiestati, die wohl ursprünglich einem ähnlichen Gebrauche gedient haben. Wie die Kirche, um den Gemeindekuß abzuschaffen, Kußtafeln bevorzugte, so hat sie, um den zur Gültigkeit der Ehe als notwendig erachteten Kuß von der kirchlichen Feier auszuschließen, die maiestati eingeführt. Über die rechtliche Bedeutung des Kusses bei Brautleuten vergleiche: Brandileone, Matrimonio in Italia, S. 492 ff.

Unter den größeren kirchlichen Nielloarbeiten der italienischen Renaissance ragen zwei besonders hervor, die Buchdeckel Balue wegen ihrer hervorragenden Feinheit, und dann auch das Kreuz Thewalt, weil es erst in neuester Zeit unseren kunstgeschichtlichen Bestand bereichert hat. Die Buchdeckel des Kardinals Jean Balue, ehemals in der Sammlung Nathaniel Rothschild in Wien, jetzt bei Baron Alfons von Rothschild ebendort, sind entschieden die großartigste Leistung auf diesem Gebiet. Sie zeigen, wie man aus Cicognara, Origine ... dei Nielli, S. A., S. 120 ersieht, in nicht ursprüngliche Profilleisten gefaßt, Darstellungen aus dem Neuen Testament, Evangelisten, Kirchenväter, Propheten und Engel, in außerordentlich feiner Arbeit, bei der Molinier, Orfèvrerie S. 264 an Florenz denkt. Sie sind von Duplessis in der Gazette archéologique 1888 S. 295 ff. Taf. 37 u. 38 und von Dutuit, Manuel I² Nr. 213 232 S. 50 54 mit 2 Tafeln, besprochen und sehr gut abgebildet worden. Das Kreuz Thewalt mit Passionsszenen in Niello befindet sich jetzt bei Julius Campe in Hamburg. Es ist eine oberitalienische oder vielleicht florentinische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., welche, wie mir von Falke mitteilt, auf dem Dorn eine alte Inschrift hat, nach der es einem Clarissenkloster in Florenz gehörte. Bereits der Verfasser des Auktionskatalogs der Sammlung Thewalt, Cöln 1903 Nr. 985 Taf. 16, hat „auf der Nielloplatte mit dem Abendmahl ... zwischen den Köpfen zweier in der rechten Tischhälfte sitzender Jünger ein Monogramm mit deutlichem B, dem ein zweiter nicht klar zu erkennender Buchstabe vorhergeht", bemerkt. Wir bilden in Fig. 37 dieses Feld in doppelter Größe ab und außerdem in Fig. 36 in natürlicher Größe das Mittelfeld der Rückseite.



Fig. 37. Dopp. Größe. Niello an dem Kreuz bei Jul. Campe, Hamburg.

Die Nielloarbeit der italienischen Renaissance verbreitet sich auch über kleinere Werke, wie Gürtelschnallen, Dolchgriffe und Anhänger für den Profangebrauch, Heiligenmedaillons und Ornamentfriese zur Verzierung von kirchlichem Gerät. Die deutschen Goldschmiede dagegen haben auf der Suche nach den hundert verschiedenen Mitteln, mit welchen sie ihre Becherformen geziert haben, zwar auch das Niello aufgenommen, aber ihm keine so weite Verbreitung gegeben wie die gleichzeitigen Italiener. Die deutschen Trinkgefäße, welche mit Niello verziert sind, lassen sich an den Fingern herzählen, ich kenne kaum mehr als zehn. Am bekanntesten ist der Niellobecher der Collection Spitzer, Orfèvrerie civile Nr. 40 Taf. 9, aber vielleicht ist er ebensowenig echt wie die Salzfässer Nr. 64 und 65. Ein nicht anzuzweifelndes Stück aber ist der v. Praunsche Pokal im Germanischen Museum Nürnberg, den wir in Fig. 38 abbilden. Er ist nach Angabe der Museumsdirektion mit dem Ulmer Beschauzeichen und einer apfelförmigen Meistermarke gezeichnet. Die Kuppa ist birnförmig und über und über mit Nielloornamenten in der Art des Virgil Solis bedeckt.

Während des 17. und 18. Jahrhunderts fristet das Niello eine bescheidene Existenz. Erst in neuerer Zeit wird es von Rußland aus wieder belebt, und zwar in so intensiver Weise, daß der russische Ortsname Tula zur Bezeichnung der Gesamttechnik verwendet worden ist. Aber



Fig. 38. Nat. Größe. v. Praunscher Pokal im Germ. Museum, Nürnberg.

Tula, welches freilich schon eine alte Goldschmiedestätte gewesen ist — hat doch der berühmte Münchener Goldschmied Georg Zeggein um 1550 dort gelernt — ist nicht der einzige russische Ort, an welchem die Niellotechnik besonders gepflegt worden ist. Es kommen noch andere Zentren, wie Groß-Ustjug und Kasan, sowohl für die Gegenwart als auch für das 18., vermutlich sogar schon für das 17. Jahrhundert in Betracht. Seit längerer Zeit wird die Vorarbeit für das Niello in Rußland durch Maschinen geleistet, indem das Silber durch Pressen an den für das Niello bestimmten Stellen vertieft wird, und es ist sehr wahrscheinlich, daß man mit dieser verbilligten Ware einer uralten, an Nielloarbeit gewohnten Geschmacksrichtung entgegenkommt. Zahlreiche Denkmäler beweisen auch in der Tat, daß russische Nielloarbeit bis ins 13. und 14. Jahrhundert zurückgeht, ja Kondakof hat in seinen Русскіе клады, St. Petersburg 1896 I S. 140 Fig. 88, unsere Fig. 39, ein Armband mit Niello, Kiewer Fundorts, abgebildet, welches er bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückdatiert. Es ist zweifellos originalrussische Arbeit und gehört demselben Kulturkreis an, wie die in Rußland gefundenen niellierten Silberschalen des 12. Jahrhunderts, auf die mich Dalton-London aufmerksam macht. Auf diese Weise kommen wir mit den russischen Niellen, den Etappen der erhaltenen Denkmäler folgend, zurück bis auf die Zeit des Theophilus. Nun gewinnt die bei Besprechung der italienischen Niellen angeregte Frage Bedeutung, ob Theophilus Toscana oder Rußland als in der Nielloarbeit berühmt hinstellt. Wenn wir bedenken, daß die Konjektur Tuscia für Ruscia durchaus nicht auf philologischer Grundlage beruht, sondern auf kunsthistorischer Erwägung, so ist es höchst bedeutsam, daß, wenn unsere Ausführungen richtig sind, die Kunstgeschichte, wenigstens soweit es sich um Niello handelt, der neueren Auffassung die Gefolgschaft versagt. Es fehlt uns italienisches Niello des 12. Jahrhunderts, aber wir besitzen russisches Niello dieser Zeit, dürften wir da nicht den Handschriften folgen, welche Ruscia haben, und sind wir nicht berechtigt, die Lesung Tuscia abzulehnen, welche Raspe „ein unverläßlicher Autor" eingeführt hat?



Fig. 39. Natürliche Größe.
Teil eines silbernen Armbandes mit Niello.
Russische Arbeit des XII. bis XIII. Jahrh.
(Nach Kondakof.)

MARC ROSENBERG

GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST

AUF TECHNISCHER GRUNDLAGE

ABTEILUNG: NIELLO

Es wird hier zum erstenmal der Versuch gemacht, die vorhandenen Denkmäler der Niellotechnik in historischer Folge aneinander zu reihen. War es auch nicht möglich, stets eine folgerichtige Entwicklung der Technik festzustellen, so haben sich doch wertvolle Stützpunkte durch die Jahrhunderte hindurch gewinnen lassen, an die als an ein festes Gerippe die spätere Forschung anschließen kann. Es wird gezeigt, daß Niello uralt ist, daß es in der früheren Zeit immer als Fläche oder Streifen und erst in späterer Zeit als Linie behandelt wird. Der Reihe nach ist ägyptisches, römisches, mittelalterliches und späteres Niello besprochen und abgebildet. Griechisches Niello dagegen fehlt, ebenso frühromanisches aus Toskana, obgleich Theophilus toskanisches Niello rühmen soll. Der Verfasser bemüht sich aber, eine andere Lesart zu rechtfertigen. Eingehend wird der Rogkerusaltar behandelt und dabei auch die Frage, ob Theophilus und Rogkerus ein und dieselbe Person sind, entgegen der bisher üblichen Annahme, ablehnend beantwortet.

Die berühmten Pazifikalien des Bargello nehmen begreiflicherweise einen besonderen Platz ein. Die Autorschaft sowie die ganze Legende, die sich an den Namen Finiguerra knüpft, wird untersucht. Die Frage nach der Erfindung des Kupferstiches, nach den Schwefelabdrücken der Niellatoren und nach den Drucken von den Nielloplatten wird auf eine neue, solide Basis gestellt.

Der Abschnitt „Niello“ bildet ein Kapitel aus des Verfassers „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage“. Von diesem Buche ist der erste Teil, der den Titel führen wird: „Material, Werkzeug und Hilfsarbeiten des Goldschmiedes“ im Druck. Es werden dann Kapitel über die einzelnen Techniken folgen, wie beispielsweise über Treiben, Gießen, Ziselieren, über Zellenglas, Schmelz, Filigran, Granulation etc. Das zuletzt genannte Kapitel liegt fast fertig vor. Alle diese Abschnitte sollen in derselben Weise behandelt werden wie der jetzt vorliegende über Niello.

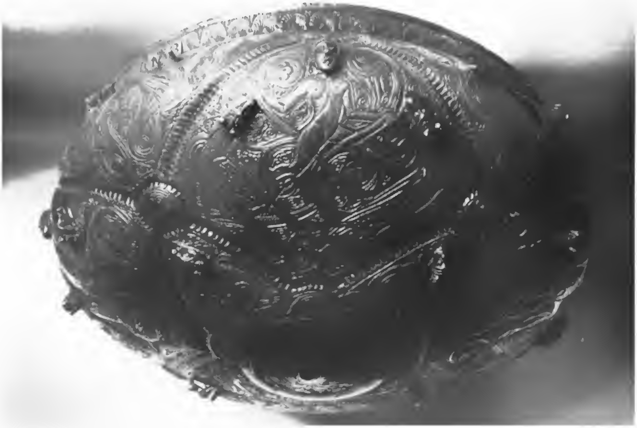
Der typographischen Ausstattung wurde besondere Sorgfalt zugewandt, und es ist ein Schema zu verwirklichen gesucht, welches vielleicht die Zustimmung der Fachgenossen finden wird. Ein Hauptmerkmal desselben ist, daß die Abbildungen jeweils bei dem Texte stehen, der sie betrifft.

SOEBEN ERSCHIENEN

BITTE WENDEN

40 Seiten im Format dieses Prospekts mit 39 Illustrationen, darunter 5 farbigen.

PREIS 27 MARK



Silberne Schale mit Niello in der ehemaligen Sammlung Basiliewsky, jetzt in der Eremitage St. Petersburg.

MARC ROSENBERG

GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST

AUF TECHNISCHER GRUNDLAGE

ABTEILUNG: NIELLO.

SOEBEN ERSCHIENEN

BITTE WENDEN

40 Seiten im Format dieses Prospekts mit 39 Illustrationen, darunter 5 farbigen.

PREIS 27 MARK